خوانش روانکاوانهٔ نمایش‌نامهٔ «این یک پیپ نیست»، نوشتهٔ سیدمحمد مساوات با تکیه بر آرای ژک لکان*

سیده‌غزل نعیمی**
حسن بلخاری‌قهی***
فریندخت زاهدی****

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۹/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۲/۲۶

چکیده

ژک لکان از نظریه‌پردازان روانکاوی است. او با خوانش متفاوتی از آرای فروید به معرفی نظریات خود در باب ساحت‌های سه‌گانه نفسانی، ابژهٔ میل، دیگری بزرگ، ژوئیسانس و ... پرداخت و بر نقد ادبی- هنری تأثیر بسزایی گذاشت. در این پژوهش آرای لکان در یکی از نمایش‌نامه‌های معاصر ایران تحت عنوان «این یک پیپ نیست» به نویسندگی سیدمحمد مساوات، مورد بررسی قرار گرفته است. عدم قطعیت در وقایع، رفتارها و روابط شخصیت‌ها از ویژگی‌های مهم این نمایش‌نامه است. این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی و با هدف بررسی روابط اعضای خانواده، صحبت‌ها و کنش‌هایشان به نگارش در آمده است. طبق نتیجهٔ تحقیق، «این یک پیپ نیست» نمایش دوگانگی است. در این نمایشنامه روایت زندگی و مرگ افراد و فرآیند رسیدن آن‌ها به سوبژکتیویته بر روی یک نوار موبیوس قابل ترسیم است. چنانچه مامی/ماریا، پاپا/ جیم، جان۱/ جان۲ و پلیس/ تایتل را می‌توان در یک ساختار آینه‌ای تجسم کرد. در این اثر پدر در شمایل پدر کیف و مادر در جامهٔ ابرمن مادرانه ظاهر شده است. جان، پسر خانواده از دوران ادیپی گذر نکرده و هنوز در جستجوی ابژهٔ اولیهٔ میل (مادر) است. پلیس ترسیم ابرمن خشمگینی است که سعی در سامان دادن اوضاع دارد و تایتل نمود دانای کل است که به دیگری بزرگ تعمیم داده می‌شود. توضیحات طراحی صحنه، لباس، صدا و تمهیدات اجرایی در نمایشنامه بر اهمیت فرم اجرا تأکید می‌کند. به همین دلیل در این پژوهش به اجرای نمایش که در پاییز سال ۱۳۹۶، به کارگردانی نمایشنامه‌نویس در تئاتر مستقل تهران اجرا شد، نیز اشاره شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، خوانش روانکاوانه، ژک لکان، این یک پیپ نیست

*. این مقاله در راستای رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول تحت عنوان «بازنمایی ناخودآگاه خانواده در نمایشنامه‌های معاصر ایران (بررسی موردی با شش نمایشنامه)» به راهنمایی نگارندگان دوم و سوم به نگارش در آمده است.

**. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران. (نویسنده مسئول). Email: Ghazal.naeemi@ut.ac.ir
***. استاد تمام دانشگاه تهران. Email: Hasan.bolkhari@ut.ac.ir
****. دانشیار دانشگاه تهران. Email: farinzahedi@gmail.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

مقدمه

از آن‌جا که شخصیت‌های نمایشی، کنش‌ها و روابطشان زمینهٔ خوبی را برای مطالعهٔ امرناخودآگاه فراهم می‌کنند، روانکاوان همواره به بررسی متون نمایشی علاقه نشان داده‌اند. چنانچه فروید[1] نمایش‌نامه‌های بسیاری را بررسی کرده است. نمایش‌نامه‌های ایرانی نیز دارای جنبه‌های روان‌شناختی بسیاری هستند که قابل تأمل است. در این پژوهش نمایشنامهٔ «این یک پیپ نیست» نوشتهٔ سید محمد مساوات جهت خوانش روانکاوانه انتخاب شده است.

نمایشنامه از همان ابتدا با انتخاب نام اثر، تکلیف را با مخاطب روشن می‌کند. نام اثر از نوشتهٔ درون نقاشی معروف رنه مگریت،[2] خیانت تصویر، وام گرفته شده است. در این نقاشی تصویر یک پیپ کشیده شده و زیر آن عبارت «این یک پیپ نیست» آمده است. بدیهی است که پیام اصلی اثر عدم انطباق آنچه می‌بینیم با حقیقت یا به تعبیر ژک لکان،[3] امر واقع[4] است. به‌طورکلی می‌توان گفت مفاهیم لکانی به وفور در نمایش‌نامه یافت می‌شود. در آغاز نمایش‌نامه، شخصیت‌ها این‌گونه معرفی شده‌اند:

جان: (جان۱ و جان۲) که دو بازیگر (باید) آن را بازی کند.

جیم: (جیم۱ و جیم۲) که دو بازیگر (می‌تواند) آن را بازی کند.

ماریا: که یک بازیگر بازی‌اش می‌کند ولی ۲ است یعنی نقشِ دیگرِ ماریا را تایتل به عهده دارد بدین معنی که هرگاه در متن، تایتل رفتاری از ماریا را شرح می‌دهد، بازیگر غایب است. در واقع ماریا نیمی صداست و نیم دیگر هم صدا و تن.

پلیس: پلیس فقط صداست و تنش را تایتل شرح می‌دهد.

مامی: غایب است؛ نه صداست و نه تن ولی حاضر است.

پاپا: غایب است؛ نه صداست و نه تن ولی شاید شاید شاید حاضر است.

تایتل: نوشتاری روایتگر که گاه پیشگویی می‌کند، گاه آنچه می‌نگریم را نقض می‌کند و گاه در هیئت شخصیت‌هایی که نمی‌بینیم، غیابشان را به حضور بدل می‌کند (مساوات، ۱۳۹۸: ۵).

می‌بینیم که شخصیت‌ها با فقدان‌ها و یا برعکس مازادهایشان معرفی شده‌اند. منظور از مازاد دوگانگی جیم، جان و ماریا و منظور از فقدان، نبود صدا یا تصویر ماریا، پلیس، مامی و پاپا است. حال از بخش رونما که بگذریم، متوجه خواهیم شد مازاد در نمایش‌نامهٔ «این یک پیپ نیست» نه تنها در شمایل دوگانهٔ جیم و جان قابل تعریف است که در سطح دیگری قابل جستجو است. یعنی در حضور ماریا، مامی و پاپا که علی‌رغم نداشتن حضور فیزیکی، وجود دارند و مازاد بر واقعیت بصری عمل کرده و در روند داستان نقش مؤثری ایفا می‌کنند. در واقع می‌توان گفت آن‌ها نمایندهٔ امر واقعی هستند که در سراسر اثر بازنمایی شده است. فقدان نیز در شخصیت‌پردازی افراد قابل مشاهده است. چنانچه جان قادر به تصمیم‌گیری نیست و هنوز در پی یافتن ابژهٔ میل اولیه‌اش است.

نمایش‌نامه بر پایهٔ دوگانگی و تضاد در حضور و عدم حضور شخصیت‌ها، رفتارها و گفتگوها بنا شده و تفکیک واقعیت و خیال امکان‌پذیر نیست. از این رو دست‌مایهٔ مناسبی برای پژوهش روانکاوانه است. به خصوص پژوهشی بر مبنای آرای لکان. چرا که اغلب واژگان کلیدی او در متن قابل خوانش است.

این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی، با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی و استناد به اصول نقد روانکاوانه از منظر ژک لکان به نگارش در آمده است. جهت واکاوی بیشتر، به اجرای نمایش‌نامه که در پاییز ۱۳۹۶ به کارگردانی نویسنده در تئاتر مستقل تهران اجرا شد نیز رجوع شده است. در این مقاله ابتدا برخی نظریات لکان معرفی شده و سپس در اثر مورد مطالعه خوانش می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

به‌طورکلی در زمینهٔ نقد روانکاوانهٔ آثار ادبی- هنری جهان پژوهش‌های بسیاری موجود است. همچنین در باب خوانش لکانی نمایشنامه‌های ایرانی پایان‌نامه‌ها و مقالاتی به نگارش در آمده است. «بررسی نمایش‌نامه‌های

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

دهۀ ۱۳۸۰ با اتکا بر مفاهیم و نظریات ژاک لکان» نوشتۀ حمزه ابراهیم‌زاده، «نقد لاکانی پدر استریندبرگ و ملودی شهر بارانی رادی» نوشتۀ شاهین دهقان، «بررسی جنسیت و ساختار جنسی در ادبیات نمایشی دهۀ هشتاد بر اساس رهیافت ژاک لکان» نوشتۀ سپیده قائمی و «بررسی عقاید ژاک لاکان در نمایش‌نامۀ از پشت شیشه‌ها اثر اکبر رادی» به نویسندگی عطاالله کوپال و اکرم علی‌نیا از آن جمله هستند.

دربارۀ نمایش‌نامۀ «این یک پیپ نیست»، پژوهش علمی یافت نشد. تنها چند مصاحبه، گزارش و یادداشت در باب اجرا به نگارش درآمده که اغلب دربرگیرندۀ خلاصۀ اثر و نظر شخصی دربارۀ اجرا است. در این میان به برخی از نوشته‌ها که با نگاه تحلیلی درآمیخته، اشاره می‌شود. محمدرضا سرگلزایی در یادداشتی تحت عنوان «حضور و غیاب آگاهی» به‌طور مختصر به معرفی برخی نشانه‌های روانکاوانه در اجرا پرداخته و احسان زیور عالم در مطلبی به نام «تصویر آویزان اینگرید برگمن» به ویژگی‌های مشترک اجرا و تئاتر پست‌مدرن اشاره کرده است. علی اتحاد و اردشیر شیرخدایی در نوشته‌هایی تحت عنوان «آیا این یک پیپ است» و «مفاهیم فلسفی یک نقاشی بر روی صحنه» از شباهت‌های زبان‌شناسانۀ اثر مساوات با نقاشی مگریت یاد کرده‌اند. علی قاسمی منفرد نیز در «مدیوم و مرزهایش» با نگاه نشانه‌شناسه نمایش را بررسی کرده و ناصح کامگاری در یادداشتی با نام «پدیده‌ای در تئاتر...» به نقد منفعل بودن اثر نسبت به شرایط اجتماعی پرداخته است.

چارچوب نظری

نقد روانکاوانه شکلی از نقد ادبی است که برخی از شیوه‌های روانکاوی را در متون ادبی اعمال می‌کند و تفسیرهایی از این متون به دست می‌آورد (پاینده، ۱۳۸۱: ۲۶). ژک لکان روانکاو فرانسوی است که در آرای خود از نظریات زیگموند فروید سود جسته و آن‌ها را به شکلی جدید صورت‌بندی کرده است. از جمله نظریات مهم لکان تقسیم‌بندی ساختمان نفسانی انسان به ساحت‌های سه‌گانۀ خیالی، نمادین و واقع است که رابطۀ آن‌ها را با هم این‌گونه تعریف می‌کند: زنجیره‌ای متشکل از سه حلقه به نحوی که اگر یکی از حلقه‌ها را از آن جدا کنیم، دو حلقۀ دیگر از هم باز شده و تشکل خود را از دست می‌دهند (موللی، ۱۳۹۱: ۶۹).

ساحت خیالی[۴]

ساحت خیالی فرآیندی است که در طی آن من[۵] شکل می‌گیرد. این فرآیند با کارکرد امر آینه‌ای[۶] قابل تعریف است. به زعم لکان انسان از بدو تولد تا مدتی قادر به کنترل حرکات خود نیست و نمی‌تواند بدن خود را از مادر متمایز کند. کودک از ۶ تا ۱۸ ماهگی با ورود به مرحلۀ آینه‌ای و هم‌ذات پنداری با تصویر خودش در آینه به تصویر منسجم و هماهنگی از خود می‌رسد. منظور نه تنها آینه که هر سطح بازتاباننده‌ای مانند چهرۀ مادر است. یکی انگاری یا همانندسازی برای کودک حیاتی است، زیرا بدون آن هرگز نمی‌تواند به مرحلۀ ادراک خودش برسد. اما این تصویر در عین حال بیگانه‌کننده است، زیرا با خود[۷] خلط می‌شود. در واقع تصویر جای خود را می‌گیرد. بنابراین احساس خود یکپارچه به بهای دیگری بودن خود تمام می‌شود (هومر، ۱۳۹۸: ۴۴). در این مرحله دیگری (آینه) نقش مهمی را در شکل‌گیری سوبژکتیویتۀ فرد ایفا می‌کند. مرحلۀ آینه‌ای اساسا با دوگانگی همراه است. دوگانگی بین فرد و دیگری.

ساحت نمادین[۸]

ساحت نمادین، ساحت آموزش است و تعریف آن با نام پدر[۹] گره خورده است. در فرآیند نمادین شدن، کودک به فقدان خود و فقدان دیگری (مادر) پی می‌برد. و متوجه می‌شود میل مادر متوجه دیگری (پدر) است. نام پدر در فرآیند اختگی نمادین، وقتی به‌عنوان مانعی بر سر راه رسیدن به میل اولیۀ کودک (مادر) می‌ایستد، او را وارد جهان نمادین می‌کند. نام پدر، همان جدایی از مادر، درک جنسیت و استعاره‌ای از نظم، قانون و فهم قردادهای اجتماعی است. این استعاره تنها مربوط به وجود مادی پدر نبوده و قابل تعمیم به قوم، خانواده و جامعه است (موللی، ۱۳۹۱: ۱۰۷). امر نمادین با زبان تعریف می‌شود. چرا که اساسا زبان، عامل ارتباط با جهان و فهم قوانین است.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

ساحت واقع[۱۰]

ساحت واقع در مقابل ساحت نمادین قرار دارد و از تن دادن به قوانین و زبان خودداری می‌کند. امر واقعی به دو حالت اولیه و ثانویه وجود دارد. امر واقعی اولیه به تدریج در جریان زندگی کودک نمادسازی می‌شود و رفته رفته کاهش می‌یابد اما هرگز تخلیه نشده و همواره ته‌نشستی از آن به صورت امر واقع ثانویه باقی می‌ماند (فینک، ۱۳۹۷: ۷۶-۷۷). لکان امر واقعی را با روان‌ضربه[۱۱] پیوند می‌زند و معتقد است که روان‌ضربه هیچ‌گاه به زبان نمی‌آید و نمادین نمی‌شود. پس در امر واقع جای دارد. واقعیت ساخته و پرداختهٔ امر نمادین است، اما امر واقعی برعکس، مقوله‌ای است تغییر ناپذیر که هر بار به طور غیر منتظره آشکار می‌گردد. حیث واقع نه تنها فرد را در حالتی از ماتزدگی نگاه می‌دارد، بلکه موجب وحشتی عظیم در او می‌گردد. حیث واقع قلمرویی است بیگانه با ساحت رمز و اشارات. وحشت آدمی در مقابل آن ناشی از همین بیگانگی عمیق است (موللی، ۱۳۹۱: ۲۷۴).

میل[۱۲]

میل آن چیزی است که پس از کسر نیاز از خواسته باقی می‌ماند (جانستون، ۱۳۹۶: ۵۶). میل نه گرایش به رضایت است و نه تقاضای عشق، بلکه تفاوت حاصل از تفریق اولی از دومی و پدیده شکاف انداختن میان آن‌ها- است (lacan, 2006:287). میل به معنی دقیق دارای موضوع مشخصی نیست و هیچ گاه برآورده نمی‌شود. تنها از یک دال به دال دیگر حرکت می‌کند. میل در زبان اقامت دارد (فینک،۱۳۹۷: ۳۹). پس پیش از دوران نمادین قابل درک نیست. میل نه تنها فرآیندی جسمانی که دارای ابعاد اجتماعی است. چون زبان به‌عنوان مهم‌ترین نشانهٔ فرآیند سوبژکتویته و ورود به جهان نمادین، در روابط اجتماعی شکل می‌گیرد و به خودی خود، وجود ندارد. میل تنها در حیطهٔ قانون، محدودیت و ممنوعیت است که جنبهٔ وجودی به خود گرفته و تجلی می‌یابد (موللی، ۱۳۹۱: ۹۵).

ابژهٔ میل[۱۳]

وقتی که فرد به فقدان دیگری پی می‌برد، یا کودک متوجه می‌شود که میل مادر متوجه دیگری (پدر) است، ابژهٔ میل ظاهر شده و سعی در جبران این فقدان دارد. اما ناکام می‌ماند و تنها توهم یک‌پارچگی را ایجاد می‌کند. ابژهٔ میل تنها برای مدتی کوتاه می‌تواند خلا را پر کند. به محض برآورده کردن یک میل، میل بعدی بروز پیدا کرده و خلا دوباره پدیدار می‌شود. نقش ابژه در میل‌ورزی بسیار مهم است. ابژه به صورت باقی‌ماندهٔ سوژهٔ افسانه‌ای و گم‌شدهٔ ژوئیسانس[۱۴] ظاهر می‌شود (lacan, 2006: 165). لکان در تعریف ابژهٔ میل از کلمهٔ مازاد یا ارزش افزوده استفاده می‌کند.

فروید معتقد بود که بدون واپس‌زدگی ناخودآگاهی وجود ندارد. هسته‌ای نفوذناپذیر در رویا هست که قابل تفسیر نیست و واپس‌زده می‌شود. او نام این هسته را ناف رویا گذاشت. لکان به او استناد کرد و گفت همواره هسته‌ای از امر واقع وجود دارد که به نمادین شدن تن نمی‌دهد و همهٔ بازنمایی‌ها و تصاویر صرفاً تلاشی برای پر کردن این شکاف هستند. لاکان امر واپس‌زده را بازنمود یا بازنمایی یا چیز/شی[۱۵] معرفی کرد که همان ابژهٔ میل است (هومر،۱۳۹۸: ۱۱۸).

ژوئیسانس

ژوئیسانس تحقق یگانگی سوژه و ابژه است و به کلماتی همچون کیف یا لذت هم ترجمه شده است. ژوئیسانس را هم دارای دلالت‌های ضمنی جنسی معرفی می‌کنند و هم آن را مشابه تجربه‌های وجدآور مذهبی- عرفانی می‌دانند. ژوئیسانس مانند رانهٔ مرگ[۱۶] ورای اصل لذت است. ژوئیسانس گاهی به نیروی برتری اشاره دارد که موجب تکرار تجربه‌ها یا رخدادهایی می‌شود که توازن آرام و ظریف واقعیت تخیلی- نمادین سوبژکتیویتهٔ روانی را بر هم می‌زند. از همین رو است که ژوئیسانس با امر واقع ارتباط دارد (جانستون، ۱۳۹۶: ۶۲- ۶۳). ژوئیسانس شامل ترکیبی از لذت و درد است و بیان‌گر وضعیت متناقض‌نمای بیمار هنگامی که از نشانگان بیماری خود لذت می‌برد (هومر، ۱۳۹۸: ۱۲۴).

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

خلاصهٔ نمایشنامه

دو برادر به نام‌های جان و جیم با هم زندگی می‌کنند. جیم خبر می‌دهد که ماریا (معشوق سابق جان) به زودی به خانه می‌آید. جان از این خبر متعجب می‌شود. چون او فکر می‌کند ماریا مرده است. او این خبر را به مامی می‌دهد. ماریا می‌آید. جیم به او می‌گوید حال جان خوب نیست، چون با مامی تلفنی حرف می‌زند. او فکر می‌کند مامی سال‌ها پیش آن‌ها را ترک کرده است. جان به رابطهٔ جیم و ماریا مشکوک است. پلیس به خانه می‌آید. او اعلام می‌کند که پاپا در حمام به قتل رسیده است. او از قول مامی نقل می‌کند که ماریا به دلیل رابطه با پاپا او را کشته است. ماریا از زبان مامی می‌گوید که پاپا پیش‌تر سکته کرده است. ماریا پسرها را متقاعد می‌کند که با پلیس همکاری نکنند. او پلیس را می‌کشد.

خوانش روانکاوانه

«این یک پیپ نیست»، نمایش دوگانگی است و می‌توان دوگانگی را به مثابه بازنمایی مرحلهٔ آینه‌ای تفسیر کرد. چنانچه طبق توضیح صحنهٔ ابتدای نمایشنامه نقش جان را باید دو نفر بازی کنند و نقش جیم را می‌توانند دو نفر ایفا کنند. دوتایی بودن شخصیت‌ها تداعی کنندهٔ نقش همزاد است. همزاد درست عین من است و در عین حال کاملاً غریبه است. همسانی آن به طریق اولی وهمناک بودن آن را تشدید می‌کند. به همین دلیل است که تصویر یک همزاد به راحتی تبدیل به ضد خود می‌شود (ژیژک، ۱۳۹۵: ۲۱۱). گفتگوی جان۱ و جان۲ در نمایشنامه نمود درگیری دو همزاد و تضاد بین آن‌ها است. وقایع و شخصیت‌های نمایش‌نامه دارای دو روی متفاوت اما مرتبط به هم هستند. درست مانند مثال معروف لکان یعنی نوار موبیوس.[۱۷] وقتی نوار برمی‌گردد، با وجه جدیدی از آن مواجه می‌شویم که ادامهٔ همان قبلی است و این حالت به صورت رفت و برگشتی طوری تکرار می‌شود که تمایز درون و بیرون آن ممکن نیست. در نمایشنامه شخصیت‌ها بر روی یک نوار موبیوس حرکت می‌کنند.

مرگ جسمانی/ مرگ نمادین

در صحنه‌های مختلف نمایشنامه از عدم حضور مامی و ماریا حرف زده می‌شود. جیم اذعان می‌کند که مامی سال‌ها پیش آن‌ها را برای همیشه ترک کرده است:

جیم: مامی بیست و پنج سالِ پیش من و تو رو برای همیشه ترک می‌کنه و از خونه می‌ره و دیگه هیچ وقت بر نمی‌گرده و تو این رو خوب می‌دونی (مساوات، ۱۳۹۸: ۳۶).

و جان از مرگ ماریا صحبت می‌کند:

جان۱: ماریا مسافرِ اون هواپیمای لعنتی بود که کاپیتانش هواپیما رو کوبوند به کوه، ماریا با دویست و چهل مسافر دیگه همگی مردن. درست یک سالِ پیش (همان: ۵۴).

حال آنکه هر کدام از برادرها نظری مخالف یکدیگر دارند. جیم ماریا را می‌بیند و جان پشت تلفن با مامی حرف می‌زند. بازگشت مردگان یکی از فانتزی‌های مهم بشر است. فروید در ماتم و مالیخولیا توضیح می‌دهد که وقتی برای مرده‌ای مراسم سوگواری به درستی برگزار نشود، نزدیکان متوفا دچار روان‌ضربه و به تبع آن مالیخولیا شده و به جای اشک ریختن که منتج به فراموشی و بازگشت به زندگی عادی آن‌ها خواهد شد، درگذشت فرد را باور نکرده و با خیال او به زندگی ادامه می‌دهند (فروید، ۱۳۸۲). لکان نیز پیرو نظریات فروید معتقد است وقتی آیین تدفین به درستی به جا آورده نشود، مردگان باز می‌گردند. پیش‌تر اشاره شد که در نمایشنامهٔ «این یک پیپ نیست»، به گفتهٔ جان۱، ماریا در یک سانحهٔ هوایی مرده است. معمولاً در چنین سوانحی جسدی باقی نمی‌ماند پس این امکان وجود دارد که مراسم خاکسپاری به طور تام صورت نگرفته و برای اعضای خانواده، روان‌ضربه به وجود آمده باشد. البته روان‌ضربه می‌تواند به گونه‌ای دیگر نیز شکل گرفته باشد. یعنی خیانت ماریا که پلیس به آن اشاره می‌کند:

صدای پلیس: [رو به کسی که نیست] یعنی شوهرِ شما با ماریا رابطه داشت؟ (مساوات، ۱۳۹۸: ۱۱۳).

چگونگی مرگ ماریا در پردهٔ دوم، صحنهٔ سوم، وقتی بین جان۱ و جان۲ درگیری به وجود آمده تشریح

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

می‌شود و قبل‌تر در مکالمهٔ جان و مامی:

جان: مامی این رو من و تو می دونیم که ماریایی در کار نیست (همان: ۱۴).

هر دو دیالوگ در فضای روان‌پریشانه و گفتگوهایی که ممکن است خیالی باشد (صحبت با من آینه‌ای و صحبت با مادری که سال‌ها است جان را ترک کرده)، صورت گرفته است. می‌توان گفت ماریا برای جان تبدیل به یک امر مرموز شده است. مرموز از منظر فروید چیزی است که مدت‌های طولانی برای روان سوژه آشنا بوده و فقط به علت واپس‌زده شدن با روان غریبه و بیگانه گردیده. چیزی که می‌بایستی پنهان می‌مانده و ناگهان در معرض دید در آمده است. امر مرموز به این علت احساس ناراحتی می‌آفریند، که می‌تواند آشنا باشد اما در وضعیتی خاص غریبه است (فینک، ۱۳۹۷: ۲۳۲). پس جان برای فرار از واقعیت ماریا را مرده می‌پندارد. چنان‌چه جیم به او می‌گوید: تو با این که داری ماریا رو می‌بینی اما مثلِ این فیلم‌های احمقانهٔ هالیوودی که دربارهٔ ارواح و اشباحه وانمود می‌کنی که ماریا رو نمی‌بینی (مساوات، ۱۳۹۸: ۴۱).

دیدن و ندیدن ماریا یک درگیری برای جان است که بارها به آن اشاره می‌شود. مانند پردهٔ دوم، صحنهٔ سوم:

جان۱: اونا رفتن.

جان۲: اونا؟

جان۱: منظورم جیم بود.

جان۲: ولی تو، تو ماریا رو می‌بینی؟

جان۱: ماریا مُرده

جان۲: اگه مرده پس چرا می‌گی اونا رفتن (همان: ۵۲- ۵۳).

دیالوگی با مفهوم نادیده گرفتن مامی نیز بیان می‌شود:

جان: این تویی که داری تو توهم زندگی می‌کنی، مامی زنده و سر و حاله و هیچ وقت خونه رو ترک نکرده، ۲۵ سالِ پیش به خاطرِ شغل پاپا ما مجبور شدیم به یه شهرِ دورافتاده بریم، تو برای این که یه بچهٔ لوس و بی‌تربیت بودی دوست نداشتی مدرسه‌ات رو دوستای احمقت رو از دست بدی، واسه همین هم با مامی قهر کردی و فراموشش کردی[۱۸] (همان: ۳۷).

فراموش کردن یا نادیده گرفتن افراد را می‌توان به مثابهٔ مرگ نمادین آن‌ها تلقی کرد.[۱۹] تا کنون دو روایت از مرگ جسمانی و مرگ نمادین ماریا و ترومای ایجاد شده برای جان و جیم اشاره شد. حال می‌رسیم به احتمال سوم و درگیری روانی بیشتر جان. چیزی که لکان از آن به‌عنوان خسرانِ خسران یاد می‌کند. این نظریه به نوعی نتیجهٔ دو فرضیهٔ پیشین است. جان یک بار ماریا را در هواپیما از دست داده و دچار مالیخولیا و خسرانِ خسران شده است. بار دوم ضربهٔ کاری‌تری به او وارد می‌شود. وقتی او به ارتباط ماریا و پدر پی می‌برد، به عبارتی خسران را تجربه می‌کند. مرگ دوم ماریا ترومایی دردناک‌تر است که از اساس حضور اولیهٔ ماریا و عشق او را زیر سؤال می‌برد. برای همین است که جان هم ماریا را می‌بیند و هم او را نمی‌بیند و بین دو جان درگیری به وجود می‌آید.

بیان شد که مامی در دو روایت خانواده را ترک کرده و نکرده و ماریا در دو روایت مرده و نمرده است. برای پاپا نیز چنین است.

ماریا: مامی داره می‌گه پاپا سه سالِ پیش در اثرِ سکتهٔ قلبی جونش رو از دست داده (همان:۱۱۶).

در حالی که در صحنهٔ چهارم پلیس از زبان مامی دربارهٔ قتلی که به تازگی رخ داده صحبت می‌کند و نشانهٔ خون را در کف حمام می‌بینند. نکتهٔ حائز اهمیت وکلیدی مرگ پاپا در این دیالوگ نهفته است:

صدای پلیس: ماریا و شوهرتون از کی رابطه‌شون با هم شروع شد؟

کسی که نیست: ...

صدای پلیس: سه سال زمانِ زیادیه (همان: ۱۱۴).

زمان مرگ پاپا و آغاز رابطه با ماریا یکی است. پس اولین مرگ پاپا را می‌توان همان مرگ نمادین تلقی کرد.

پاپا: پدرِ نخستین

پدرکشی مفهومی تاریخی-روانکاوانه است که دست‌مایهٔ آثار هنری بسیاری قرار گرفته. قتل پدر همواره یادآور نظریهٔ توتم و تابوی فروید است. پدر کشته می‌شود تا فرزندان قادر به رابطه با زنان و تجربهٔ کیف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

باشند و میلی که از آن‌ها دریغ شده، بازگردد. غافل از این‌که نام پدر باز می‌گردد و قدرت‌مندتر از قبل بر آن‌ها سیطره می‌کند (فروید،۱۳۹۷). پدرِ نخستین با بازگشت به صورت توتم و قانون، ژوئیسانس را برای همیشه از فرزندان دریغ می‌کند. در واقع کارکرد نام پدر قرار است تنها جلوی رابطه با محارم را بگیرد، اما این دگردیسی، این گنجیدن، هرگز بدون پس‌مانده صورت نمی‌بندد. همواره پس‌مانده‌ای بر جای می‌ماند که در جامهٔ سیمای بی‌شرم و کینه‌جوی پدر کیف باز می‌گردد (ژیژک، ۱۳۹۸: ۵۵-۵۶). پاپا نیز بدین گونه دوباره بازمی‌گردد تا در قالب پدر کینه‌جوی کیف مانع رابطهٔ ماریا و جان باشد. او نه تنها میل مادر، که میل اولیهٔ فرزند است را مورد توجه خود قرار داده، که میل پس از نمادین شدن، یعنی ابژهٔ مجاز او (همسر: ماریا) را هم تصاحب کرده است.

مامی/ ماریا

گفته شد که شخصیت‌ها و وقایع داستان بر روی یک نوار موبیوس قابل تجسم هستند. در این نوار مامی و ماریا دو نفر هستند که یک نقش را ایفا می‌کنند. هر دو ابژهٔ میل مردان خانواده‌اند. جان هنوز دوران ادیپی را طی نکرده یا به عبارتی دیگر به دلیل روان‌ضربهٔ وارد شده، به آن دوره بازگشته است. به همین دلیل مامی را به عنوان ابژهٔ میل خود بازمی‌شناسد و به دنبال جلب توجه میل مامی به سمت خود است. در توضیح صحنه آمده: جان، مامی را پای تلفن می‌بوسد، در حالی که چند هویج بزرگ در دست دارد (مساوات، ۱۳۹۸: ۸). هویج‌های بزرگ، اشاره به میل فالوسِ مادر بودن جان دارد. جان در دوران آینه‌ای مانده است. او از اختگی نمادین عبور نکرده و به سوبژکتیویته نرسیده است. مامی همچون آینه‌ای شخصیت او را تعریف می‌کند. نمایشنامه‌نویس بر دوگانگی او بیش از باقی شخصیت‌ها تأکید کرده، صحنهٔ کشمکش جان۱ و جان۲ را نوشته و مدام به متغیر بودن لباس‌هایش اشاره می‌کند. جان به مامی وابستگی دارد، همواره تحت کنترل او است و به همین دلیل مورد تمسخر قرار می‌گیرد.

جیم: بهتره بری و به شمارهٔ خیالی‌ات زنگ بزنی و پای تلفن ماچش کنی... برو یالا دوباره گزارش بده به مامی‌ای که وجود نداره (همان: ۳۶).

مامی کارهای خانه را به جای جان انجام می‌دهد و در تلفن‌های مداوم از احوال او با خبر می‌شود. مامی در نقش دیگری خیالی جان باقی مانده است. ماریا نیز شمایلی از ابژهٔ میل است. میل تمام مردان خانواده متوجه او است. هر چند که او در ظاهر با مردان خانواده رابطه داشته، اما دست‌نیافتنی است. در هیچ صحنه‌ای دیالوگ مشخصی از رابطهٔ جنسی با او گفته نشده و عملی که نشانه‌ای از آن باشد، دیده نمی‌شود.[۲۰] ماریا با یادآوری خاطرهٔ مامی ظاهر می‌شود. سعی می‌کند جان را به تفریح ببرد، غذا می‌پزد و موهای مامی را شانه کند. او با پاپا رابطه دارد. ماریا می‌خواهد خودش را در جایگاه مامی بازتعریف کند. برای همین او را پنهان می‌کند. ماریا قدرت‌مند است. پایان اثر بر مبنای تصمیم او رخ می‌دهد. پلیس به فرمان او کشته می‌شود و از آن‌جا که مامی پس از مرگ پلیس، تنها برای او قابل رویت است، فقط از زبان او ترجمه می‌شود.

مامی: ابرمن[۲۱] مادرانه

مادر اولین ابژهٔ میل کودک است که پس از اختگی نمادین با زنان دیگر جابه‌جا می‌شود. جان ماریا را مرده می‌شناسد. او همچنان در جستجوی ابژهٔ اولیهٔ میلش است. پیش‌تر توضیح داده شده که مامی هنوز دیگری جان است. از همین رو می‌توان او را با ابرمن مادرانه پیوند زد. ابرمن مادرانه وقتی ظهور می‌کند که فرآیند اختگی نمادین ناقص انجام شود. در این مواقع مادر مانع رابطهٔ جنسی می‌شود (Chion, 1984: 6).

جان در سیطرهٔ پدر نخستین و ابرمن مادرانه

زن نشانگان مرد است. منظور لکان از این جمله این است که زن به مرد امکان می‌دهد که رابطهٔ بنیادین و سازندهٔ خود با ژوئیسانس را بسازد. به عبارتی مرد تنها از قبل زن به‌مثابهٔ نشانگانش وجود دارد و اگر نشانگان محو شود، سوژه از هم خواهد پاشید (ژیژک، ۱۳۹۵: ۲۵۵). جان هم در معرض فروپاشی است. او از طرفی در سیطرهٔ ابرمن مادرانه و از طرف دیگر تحت سلطهٔ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

پدرنخستین قرار دارد و نمی‌تواند میل خود را جستجو کند. رابطهٔ ماریا با پاپا به گونه‌ای بازشناسی دوبارهٔ عقدهٔ ادیپ را نیز پیش می‌کشد. در این نمایشنامه پاپا یک بار در فرآیند طبیعی، خود را به‌عنوان مانع دستیابی به مادر نشان داده است، اما مامی با چهرهٔ ابرمن مادرانه به طور مداوم بر زندگی جان نظارت کرده و این فرآیند را دچار اختلال می‌کند. پاپا نیز برای بار دوم جان را دچار اختگی می‌کند. او رابطهٔ جان و ماریا را مختل کرده و مانع کیف می‌شود.[۲۲]

جیم/ پاپا

تایتل: تا چند دقیقهٔ دیگر کسی گلوی کسی را می‌بُرد (مساوات، ۱۳۹۸: ۵۶).

پیشگویی تایتل مشابه ترفند برخی فیلم‌های جنایی است. وقتی که مخاطب جلوتر از بازیگر از یک عمل آگاه شده و دچار اضطراب می‌شود. ژیژک توضیح می‌دهد که در این حالت من کاملاً می‌دانم چه اتفاقی خواهد افتاد، ولی هنوز باور ندارم و سرشار از اضطرابم. آیا حادثهٔ اجتناب‌ناپذیر واقعا رخ خواهد داد (ژیژک، ۱۳۹۸: ۱۴۸)؟ از این لحاظ شاید بتوان تعلیق ایجاد شده را با سینمای هیچکاک[۲۳] پیوند زد.[۲۴] در تعلیق هیچکاکی یک واقعهٔ فاجعه‌بار زندگی شخصیت‌های فیلم را تهدید می‌کند و البته شخصیت‌ها متوجه این نیرنگ نیستند (ژیژک و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۷).

در ادامهٔ پیشگویی تایتل، در همان صحنه، جان در حمام مشغول اصلاح صورت جیم است. جان به رابطهٔ ماریا و جیم مشکوک شده وگویی در صدد انتقام است. تیغ ریش‌تراشی در دستان جان است و دیالوگ حالت بازجویی را تداعی می‌کند. با توجه به پیشگویی تایتل و دیالوگ رد و بدل شده بین دو شخصیت، احتمال وقوع قتل جیم وجود دارد.

در پردهٔ سوم، صحنهٔ سوم ابتدا پلیس می‌گوید گزارش قتل به او داده شده و سپس از زبان مامی روایت می‌کند که پاپا به دست ماریا به قتل رسیده است. دلیل قتل رابطهٔ پاپا و ماریا بوده و ماریا از ترس فاش شدن این رابطه مرتکب جنایت شده است. مکان قتل اما همچنان حمام است.

دو روایت از قتل، با دو قاتل، دو مقتول اما یک دلیل و یک مکان مشترک وجود دارد. می‌توان گفت جیم که در حمام به قتل رسیده یا ممکن بود به قتل برسد، همان پاپا است. هر دو مرتکب یک گناه مشترک، رابطه با ماریا یا همان ابژهٔ میل جان شده‌اند. هر دو سعی در ربودن کیف جان داشتند.[۲۵] می‌توان به نظریهٔ انتقال گناه هم اشاره کرد. در انتقال گناه قتل برای فرد سومی اتفاق افتاده و منجر به میل هیستریک او می‌شود. یعنی چون میل دیگری را به جای میل خود بازمی‌شناسد، خود را در قتل شریک می‌داند (ژیژک، ۱۳۹۸). در اینجا جان میل خود را در میل ماریا می‌یابد. فرآیند انتقال گناه دلیل تفاوت قاتل در دو روایت مرگ را نیز مشخص می‌کند. نکتهٔ مهم دیگر در یکی انگاشتن پاپا/ جیم، اشاره به بازی شطرنج است.

صدای پلیس: مادرت داره میگه اون شبی که بازی رو در چهارده حرکت باختی، جیم دست به مهره‌ها نزده بلکه این پدرت بوده که داشته باهات بازی می‌کرده (مساوات، ۱۳۹۸: ۱۶).

این دیالوگ استعاره‌ای از اختگی دوبارهٔ جان و باخت در رابطهٔ او با ماریا است.

پلیس: ابرمن پدرانه

آشکار شدن حضور مامی و روایت قتل پاپا با آمدن پلیس مطرح می‌شود. او شرایط آشوبناک نمایش‌نامه را با پرده‌برداری از وقایع جنایت‌بار و غیراخلاقی خانواده تشدید می‌کند. این شخصیت همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، تنها صدا است و دیده نمی‌شود. البته تمام شخصیت‌های نمایشنامه او را می‌بینند. گویی یک بخش ذهنی مشترک برای همهٔ آن‌ها است. پلیس صدای موهومی است که منبع مشخصی ندارد. در اجرای نمایش، این صدا دوبله نشده و تنها توسط تایتل ترجمه می‌شود.[۲۶] در واقع صدایی است از منبعی نامشخص با زبانی ساختگی. صدایی که تحت عنوان صدای بی‌حامل (ووآکوسماتیک)[۲۷] خوانده می‌شود، صدایی تهدید کننده و همه‌جا در کمین است. این صدا نه به واقعیت دایجتیک تعلق دارد و نه به حاشیهٔ صوتی اثر. ماهیتی ابژکتیو دارد و تنها وقتی تبدیل به سوژه می‌شود که چهرهٔ حامل آن

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

مشخص شود (chion, 1982: 116). در نمایش هیچ‌گاه چهرهٔ حامل صدا دیده نمی‌شود. صدا در بسیاری مواقع نمایندهٔ ابرمن یا همان سوپرایگو است. ابرمن در جریان حرکت از طبیعت به فرهنگ و گذار از عقدهٔ ادیپ به وجود می‌آید و همچون استعارهٔ پدر کارکردی دوسویه دارد. ابرمن در نظام نمادین جای می‌گیرد و رابطه‌ای نزدیک اما متناقض با قانون دارد (lacan, 1992: 67). ابرمن از طرفی اعمال قانون می‌کند و از طرفی منع قانون و دو روی آن منطبق بر دو روی پدر[۲۸] است.

حال اگر پدر در جامهٔ پدر کیف را در قالب پاپا که با ماریا رابطه داشت، به جای جیم در شطرنج بازی کرد و در حمام کشته شد، در نظر بگیریم، پدر برقرارکنندهٔ قانون در نمایشنامه، پلیس است که سعی در کتمان و کشتار ماریا به‌عنوان عامل کیف دارد و خشن است. چنین پدری مجری احترام به قانون نمادین است. آدمی است که با تلاش فراوان می‌کوشد تا بر رعایت حداقل نظم و قاعده تأکید کند و به همین دلیل با شدت و جدیت تمام در صدد اعمال مقررات است. چنین شخصیت‌هایی به لحاظ جسمانی پرفعال، پر دردسر و افراطی هستند. این چهره‌های افراطی خشمگین فوران وحشیانهٔ خشونت عصبی‌شان به شکلی جز مسخرگی بروز نمی‌کند (ژیژک، ۱۳۹۷: ۵۱). پلیس در پی کشف قتل پاپا است. او جان و جیم را کتک می‌زند و بی‌رحمانه به پای جیم شلیک می‌کند. این عمل به نقش پدر نمادین و عقدهٔ اختگی اشاره دارد. او می‌خواهد ماریا را به قتل برساند و با وجود جدیت در برپایی قانون، گاهی مخاطب را به خنده‌ای گروتسک وا می‌دارد.

در سمینار نامهٔ ربوده شده، لکان نظریات خود را در داستانی از ادگار آلن پو[۲۹] صورت‌بندی می‌کند. در این قصه کارآگاه می‌کوشد که به حقیقت (نامه) دست پیدا کند. او نامه را در جایی کاملاً در دسترس می‌یابد و هیچ‌گاه از محتوای داخل آن باخبر نمی‌شود. لکان کارآگاه و روانکاو را مشابه هم تلقی می‌کند. چنانچه هر دو در پی کشف شوک ترومایی و نمادین کردن آن هستند (لکان، ۱۳۷۹: ۴۱). پلیس نمایشنامهٔ مساوات هم در پی یافتن امر واقعی و ترومای به وجود آمده است. ابژهٔ جسد نیز همانند محتوای نامه از نمایش حذف شده و از نظر غایب است. یا به همان شی/چیز لکانی، چیزی فراتر از آن‌چه وجود دارد، تبدیل شده است. از طرفی نشانه‌های آن، یعنی لکه‌های خون توسط پلیس و تایتل دیده می‌شود.

صدای پلیس: پس این خونی که همهٔ حمام رو گرفته، چیه؟

جان: خون؟

جان: ماریا تو کفِ حمام خون می‌بینی؟

ماریا: جان این‌جا هیچ اتفاقی نیفتاده.

تایتل: خون کف حمام را پوشانده، دیوارها، وان و همهٔ کاشی ها را (مساوات، ۱۳۹۸: ۱۱۲- ۱۱۳).

تایتل: دیگری بزرگ

جنایت اتفاق افتاده و مدرک آن را تنها اشخاص خیالی نمایش‌نامه (پلیس، مامی و احتمالاً ماریا) می‌بینند. چون این جنایت در ساحت نمادین رخ نداده است. گواه جنایت تایتل است. تایتل نقش نگاه ناظر را بر عهده دارد. یک جور دانای کل که گاه پیشگویی می‌کند، گاه آنچه می‌نگریم را نقض می‌کند و گاه در هیئت شخصیت‌هایی که نمی‌بینیم، غیابشان را به حضور بدل می‌کند (همان: ۵). تایتل را می‌توان همان دیگری بزرگ نمایش‌نامه خواند. کسی که امر واقع را برای ما تبدیل به امر نمادین می‌کند و فانتزی را به حقیقت مبدل می‌سازد. تایتل از مهم‌ترین کارکرد دیگری بزرگ یعنی زبان استفاده می‌کند. او دیالوگ ماریا را ترجمه کرده و رفتار او را در جاهایی که خارج از دید ماست، تعریف می‌کند،[۳۰] همچنین رفتار و ورود و خروج مامی و پلیس را شرح می‌دهد و ابعاد خیالی داستان را برای ما تجسم می‌بخشد. او با پیشگویی لحظات حساس، به نوعی نقش گردانندهٔ ماجرا را دارد. به دو نوشته از تایتل که اولی در پردهٔ اول، صحنهٔ یکم و دومی در پردهٔ دوم،

عکس ۱. کارکرد تایتل در این قاب مشخص است.
عکاس: آتوسا امینی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

صحنهٔ چهارم آمده است، توجه کنید:

تایتل: تا چند دقیقهٔ دیگر جیم، برادرش را در چهارده حرکت کیش و مات می کند (همان: ۹).

تایتل: تا چند دقیقهٔ دیگر کسی گلوی کسی را می‌بُرد (همان: ۵۶).

هر دو حاوی اطلاعات مهمی هستند که در پایان اثر به نوعی نقش گره‌گشایی را ایفا می‌کنند. تایتل عنصری است که مخاطب را به اثر وصل می‌کند. او با ترجمهٔ زبان و رفتار شخصیت‌ها مخاطب را هدایت می‌کند. همان‌طور که رد خون بر روی کاشی‌های حمام را در ذهن مخاطب می‌سازد و یا پس دیواری پنجره و استخری را متجسم می‌کند:

جان: چون پشتِ این پردهٔ لعنتی پنجره‌ای نیست، پشتِ این پرده فقط دیواره، دیوار.

تایتل: پشتِ پرده یک پنجرهٔ دو جداره قرار دارد و شاخه‌های یک درختِ بزرگ که اطرافِ پنجره را احاطه کرده. از لابه لای شاخ و برگِ درخت، حیاطِ سر سبزی دیده می‌شود با یک استخر بزرگ در میان و ماریا که با لباس از قسمتِ کم عمقِ استخر به سوی قسمتِ عمیق می‌رود (همان: ۴۱- ۴۲).

البته کارکرد تایتل فراتر از دیگری بزرگ است. او نقطه‌های آجیدن[۳۱] را به ما یادآوری می‌کند. موقعیت‌هایی کاملاً عادی و آشنا که با افزودن یک مکمل کوچک به آن، تبدیل به وصلهٔ ناجور، غریب و وحشتناک می‌شود. نقطه‌هایی که امر واقعی را برای لحظاتی برای ما به نمایش می‌گذارد (ژیژک، ۱۳۹۸: ۱۷۹- ۱۸۰). درست مانند پنجره‌ای که دیده نمی‌شود.

لباس: نقطهٔ آجیدن

یکی از نشانه‌های نقطهٔ آجیدن، تغییر رنگ و فرم لباس شخصیت‌های نمایش‌نامه از دید یکدیگر است. این کنش اولین بار برای جان در پردهٔ اول، صحنهٔ چهارم وقتی کیک به لباسش مالیده شده و مجبور به تعویض لباس می‌شود، اتفاق می‌افتد. رفت و آمد جان به راهرو عامل این واقعه است.

صدای ماریا: تو مگه پیرهنت رو عوض نکردی ؟

جیم: راست می‌گه تو پیرهنت رو عوض نکردی؟

جان: چرا! چه‌طور مگه ؟

جیم: ولی این پیرهنت، همون پیرهنیه که کیکی شد (همان: ۲۶).

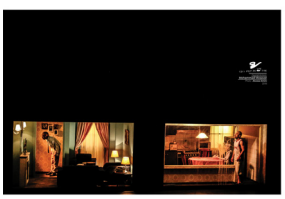
هیچ منطقی برای جلوهٔ این تغییر در دید آدم‌ها وجود ندارد. چنان‌چه در برخی جاها نظر جیم و ماریا یکی است و در برخی جاها متفاوت. بار دوم در پردهٔ سوم، صحنهٔ یکم، پلیس متوجه تغییر لباس جان می‌شود و در ادامه از او می‌خواهد برای اطمینان یک لباس خواب زنانه بپوشد و وقتی دوباره پس از مدت کوتاهی جان را با لباس قبلی می‌بیند، دچار سوظن می‌شود. بار سوم دربارهٔ لباس ماریا بین پسرها و مامی اختلاف نظر وجود دارد.

صدای پلیس: چه‌طور ممکنه ماریا در آنِ واحد یه لباس سرتاسریِ سبز رنگِ زنانه و در عینِ حال یه کت و دامن زرد رنگ تنش باشه؟

جان: ولی اون یه لباسِ سرتاسریِ زنونهٔ سبز تنشه.

صدای پلیس: ولی این پیرزن داره می‌گه اون یه کت و دامن زرد تنشه و این یعنی یه کدوم از شما دارید دروغ می‌گید، یا درست‌تر بگم هر جفتتون دارید دروغ می‌گید (همان: ۱۰۸).

تا پیش از این صحنه ماهیت دوتایی جان و جیم به دلیل رفت و آمدها و البته توضیح ابتدای نمایشنامه برای مخاطب مشخص بود. دربارهٔ ماریا نیز این نکته صدق می‌کرد که گاهی دیده نشده و تایتل حضورش را شرح می‌دهد. در این صحنه معلوم می‌شود که احتمالاً وجه ناپیدای ماریا که تایتل شرح می‌داده، با تفاوت نگاه مامی و پسرها مرتبط است. ماریایی که مامی می‌بیند، می‌تواند همانی باشد که داخل آب پرید یا پاپا را کشت. در اینجا شاهد تصویر خیال‌پردازانه از ماریا به‌عنوان ابژهٔ میل دست‌نیافتنی و ماریایی که با پاپا رابطه داشته و دست به قتل زده، به طور هم‌زمان هستیم. البته مساوات تأکید



عکس ۲. قاب‌هایی از شلیک به پای جیم، رودررویی با پلیس که نامرئی است و قتل پلیس به دست ماریا. در این تصاویر تغییر لباس جان قابل مشاهده است. عکاس: آتوسا امینی.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

می‌کند که اساساً چیز ثابتی وجود ندارد: برای تفکیکِ این دو که یک نفرند عنوانِ جان۱ و جان۲ را انتخاب می‌کنیم ولی این عنوان می تواند متغیر نیز باشد یعنی در صحنه ای دیگر می تواند جان۱، جان ۲ باشد (همان: ۲۴).

ناخودآگاه

نمایش‌نامه از ابتدا با مصرف نوشیدنی‌های الکلی آغاز شده و در دیالوگ‌ها به مستی پیش از شروع داستان در کلاب اشاره می‌شود. در پردۀ اول، صحنۀ چهارم نیز شاهد مصرف نوشیدنی‌های الکلی و ماری‌جوآنا توسط جیم، جان و ماریا هستیم که آغاز ماجرای تغیر لباس‌ها هم هست. گویی نویسنده آگاهانه قصد در ارتباط تمام داستان با فرآیند ناهوشیاری و به تعبیری ناخودآگاهی را داشته و برای همین از کارکردهای متفاوت زبان سود جسته است. چرا که به قول لکان ناخودآگاه ساختاری همچون زبان دارد (هومر، ۱۳۹۸: ۹۷).

زبان

در اجرای اثر به کارگردانی نمایشنامه‌نویس، بازیگران با استفاده از زبانی ناشناس که ملغمه‌ای از کلمات و آواهای متفاوت و ساختگی است، صحبت می‌کنند. زبانی که به واسطۀ چند واژۀ انگلیسی، انگلیسی می‌نماید. اما انگلیسی نیست. یک نفر تمام حرف‌ها را به فارسی دوبله می‌کند. ماریا به زبان دیگری سخن می‌گوید. زبانش در لحن شبیه به اسپانیایی یا شاید فرانسوی است. اما او زبان خود را دارد و دیگران زبان او را می‌فهمند. ما نمی‌فهمیم. زبان او دوبله نمی‌شود، بلکه به صورت نوشتار در میانۀ خانه ظاهر می‌شود (زیورعالم، ۱۳۹۶). گفته شد که تماشاگران ترجمۀ فارسی هم‌زمان را می‌شنوند. صدای دوبله شده، صدایی تصنعی و فاقد احساس است که تلاشی برای انتقال عواطف نمی‌کند. همچون تایتل که احساس و لحن را متبادر نمی‌سازد. می‌توان تمهیدات کارگردانی که توسط مساوات اتخاذ شده را ادامۀ توضیحات متن دربارۀ حضور و عدم حضور شخصیت‌ها، صداها و بدن‌هایشان قلمداد کرد. لکان معتقد است که فرآیند ورود به ساحت نمادین و عبور از مرحلۀ آینه‌ای توسط زبان و روابط دال‌ها تعریف می‌شود (هومر، ۱۳۹۸: ۱۶۲). زبان ناشناس نمایش که برای تماشاگر فاقد روابط دلالی است، نشانۀ تهماندۀ ساحت ناخودآگاه است که نمی‌خواهد به جهان نمادین تن دهد.

در فرآیند نمادین شدن و آموختن زبان همواره قسمتی از ساحت خیالی از بین می‌رود و در فرآیند ترجمه نیز این اتفاق تکرار می‌شود. چون بسیاری از مفاهیم، استعاره‌ها و اصطلاحات قابل ترجمه نیستند. این یکی از شباهت‌هایی است که بین ماهیت زبان و امر واقع می‌توان یافت. نویسنده و کارگردان اثر با استفاده از کارکرد زبان تمام تلاش خود را کرده تا به ما گوشزد کند: ما همواره بخشی از حقیقت را از دست خواهیم داد. لحن دوبلۀ فارسی و استفاده از نوشتار تأکید دیگری است بر جلب توجه تماشاگر به فرم کلی اثر و عبارت «این یک پیپ نیست»!

فرم

یک خانه که هال، حمام، اتاقِ خواب، راهرو و آشپزخانه دارد و هم‌زمان همۀ مکان‌ها را با هم می‌بینیم بی‌آنکه منطقِ معماری بر فضا حاکم باشد. برای رفتن به هر موقعیت مکانی، راهرو نقشِ فاصلۀ بینِ دو مکان را بازی می‌کند، بدین معنا که وقتی یکی از شخصیت‌ها می‌خواهد از اتاق خواب به آشپزخانه برود ابتدا واردِ راهرو شده و سپس به آشپزخانه می‌رسد (مساوات، ۱۳۹۸: ۶).

متوجه می‌شویم که راه‌های بی‌ربط متصل به یکدیگر از طریق راهرو که منطق جغرافیایی را زیر سؤال برده، کابوس‌وارگی و روان‌پریشی فضا را تشدید می‌کند. فرم در روایت و تصاویری که شرح داده می‌شود، نقش بسیار مهمی دارد. از این لحاظ شاید بتوان اثر مساوات را با نظریۀ شیون در باب آثار هیچکاک تطبیق داد که معتقد بود پیام بلاواسطه خود فرم است (chion, 1988: 21). در

عکس ۳. دو قاب از نمای کلی صحنه از زاویۀ دید تماشاگران.
عکاس: آتوسا امینی

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

نمایش‌نامه تأکید شده که هم‌زمان همهٔ صحنه دیده می‌شود و در اجرا با در نظر گرفتن تماشاگر در بیرون پنجره‌های خانه این امر میسر شده است. مانند نقاشی‌های ادوارد هاپر.[۳۲] در آثار هاپر درون و بیرون ساختمان به طور هم‌زمان دیده می‌شود. او با استفاده از موتیف پنجره مرز و پیوند بین درون و بیرون را آشکار می‌سازد. جلوه‌ای که حاصل می‌شود این است که آنچه ما می‌بینیم، همواره یک تکه است. همیشه بخشی از ما می‌گریزد. چشم انداز ما همواره قاب گرفته شده است و خسران واقعیت را متبادر می‌سازد (ژیژک، ۱۳۹۵: ۲۵۲-۲۵۳). در «این یک پیپ نیست»، تماشاگر بیرون قاب است و درست مانند مخاطب نقاشی‌های هاپر تنها تکه‌ای از خانه را می‌تواند ببیند. همواره بخشی از رفتار و روابط شخصیت‌ها از دید او پنهان است. راهرو همان جایی است که واقعیت را پنهان می‌کند و کارکردی دراماتیک دارد. چنان‌که تعویض نقش‌های جان ۱ و ۲، جیم ۱و ۲ و ماریای مرئی و نامرئی در آن‌جا اتفاق می‌افتد.

در نمایشنامه فرم چه در روایت و شخصیت‌پردازی، چه در طراحی صحنه، صدا، لباس و ... بازنمایی مفهوم اثر است. مفهومی نادیدنی که در ناخودآگاه جای دارد و به امر واقع اشاره می‌کند. امری فراتر از مرز زمان، مکان و تجربهٔ جهان زبان و قواعد نمادین. چنانچه فوکو می‌گوید: مسئله این نیست که واژه‌ها ناقص یا در رویارویی با جهان مرئی به نحوی چاره‌ناپذیر ناتوان‌اند. هیچ یک را نمی‌توان به دیگری فروکاست. بازگفتن آنچه می‌بینیم بیهوده است (فوکو، ۱۳۹۷: ۱۹).

نتیجه‌گیری

سه ساحت خیالی، نمادین و واقعی را می‌توان در نمایش‌نامهٔ «این یک پیپ نیست» بررسی کرد. ساحت خیالی در دوگانگی‌های موجود در نمایش‌نامه به مثابه امر آینه‌ای مشاهده می‌شود. مانند روایت‌هایی دربارهٔ بودن و نبودن مامی، ماریا و پاپا، وجود همزاد جان و شخصیت‌های قابل ترسیم بر روی نوار موبیوس یعنی مامی/ ماریا (نقش مشترک: ابژهٔ میل) و جیم/ پاپا (نقش مشترک: پدر نخستین). ساحت نمادین گرچه به دلیل فضای روان‌پریشانه، چندگانه و عدم منطق روایی کلاسیک تا حدودی مخدوش به نظر می‌رسد، اما به‌طور کلی قابل تفسیر است. نمایندهٔ امر نمادین در متن، تایتل است. تایتل با تبدیل وقایع نامرئی به نوشتار، با کمک زبان که عامل جهان نمادین است، سعی در ترجمهٔ امر واقعی دارد. پلیس، نمایندهٔ دیگر ساحت نمادین است که سعی در برقراری قانون و روشنگری وقایع دارد. او ابرمنی خشمگین است که برای برقراری نظم آمده است. ابرمن به جز پلیس، در شخصیت مامی نیز نمود یافته است. جان به دلیل ترومای ناشی از خیانت ماریا، به دوران ادیپی بازگشته و به همین دلیل هنوز به دنبال ابژهٔ اولیهٔ میل خود (مامی) است و ابرمن مادرانه بر او تسلط دارد. امر واقع، بیش از سه ساحت دیگر در اثر وجود دارد. فرم اجرایی و وقایع غیر قابل توجیه از منظر جهان نمادین به نمایندگی از امر واقع در نمایش‌نامه منعکس شده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sigmund Freud
2. Rene Magritte
3. Jacques Lacan
4. The Imaginary
5. Ego
6. Mirror Stage
7. Self
8. The Symbolic
۹. Name of the Father منظور لکان از نام پدر، جنسیت مردانه یا پدر واقعی نیست. مقصود از نام پدر، همان آموزش دهنده و یادآوری‌کنندهٔ قوانین و امیال دیگری بزرگ است.
10. The Real
۱۱. Trauma از منظر روانکاوی لزوماً رخدادی نیست که در واقعیت برای فرد اتفاق بیافتد. بلکه معمولاً رخدادی روانی است. منشا آن برخورد با محرکی بیرونی و ناتوانی سوژه در فهم تحرکات و تفوق بر آن‌ها است.
12. Desire
13. Object of Desire (object pettit a)
14. Jouissance
15. Das/ Ding

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

16. Death Drivie

۱۷. Mobius Strip نوار موبیوس نواری است فاقد پشت و رو به این معنی که در آن پشت ادامهٔ رو و رو ادامهٔ پشت است. توالی دو طرف آن به موجب برشی حاصل آمده که پشت را به صورت ادامهٔ رو و بالعکس رو را به‌عنوان دنباله‌ای از پشت در آورده است (موللی، ۱۳۹۸: ۱۷۱).

۱۸. یکی دیگر از تناقض‌های متن در رابطه با تلفن است. در پردهٔ سوم صحنهٔ دوم ماریا و جیم می‌گویند تلفن قطع است. در حالیکه جان مدام با مامی تلفنی حرف می‌زده و جیم پیش‌تر گفته ماریا به تلفن خانه زنگ زده است.

۱۹. مرگ نمادین افراد در نمایشنامهٔ دیگر سید محمد مساوات، خانه‌واده نیز رخ می‌دهد. در این اثر پدر، زبان، روابط و اشیا را باز تعریف می‌کند و قانون، قانون او است. چنانچه هواپیمایی که وجود ندارد را هدیه می‌دهد و اعضای خانواده آن را می‌پذیرند. وقتی پسر خانواده می‌گوید هواپیمایی نمی‌بیند، پدر مرگ او را اعلام می‌کند. در حالیکه پسر هنوز حضور دارد و تلاش می‌کند با اعضای خانواده ارتباط برقرار کند، کسی دیگر او را نمی‌بیند.

۲۰. ماریا را می‌توان با شخصیت روت، زن نمایش‌نامهٔ «بازگشت به خانه» اثر هارولد پینتر مشابه دانست. روت با یادآوری خاطرات مادر خانواده، جسی، در خانه حضور می‌یابد. او ابژهٔ میل تمام مردان خانه است: پسرها (تدی، جویی، لنی) و پدر (مکس). در عین حال که با همه وارد رابطه می‌شود، اما کسی از رابطهٔ تمام و کمال با او بهره نمی‌برد.

21. Super Ego

۲۲. از این جهت می‌توان شباهت‌هایی را بین جان و هملت کشف کرد. در نمایش‌نامهٔ *هملت* میل گرترود، مادر هملت در ابتدا متوجه پدر است، بدیهی است که این اختگی جهت ورود کودک به جهان نمادین لازم است. اما از طرفی گرترود سلطهٔ ابرمن‌مادرانه دارد که منجر به شکست رابطهٔ هملت و افلیا شده است. پس از مرگ پدر، هملت دوباره در مواجهه با میل خود دچار شکست می‌شود. این بار توجه گرترود معطوف به کلادیوس است. در واقع می‌توان گفت هر دو شخصیت هملت و جان دو بار اخته شده‌اند. هر دو هم در لوای نام پدر و هم در تسلط ابرمن‌مادر از کیف چندباره دور شده‌اند.

23. Alfred Hitchcock

۲۴. شباهت دیگر اثر با سینمای هیچکاک را می‌توان در انتخاب مکان قتل یعنی حمام جست. چنانچه در فیلم روانی قتل در حمام رخ می‌دهد. البته آنچه بیشتر می‌تواند صحت ارتباط جهان آثار مساوات را با جهان هیچکاک به خصوص همین صحنهٔ قتل در فیلم روانی پیوند بزند، نشان دادن سکانس نام برده به‌طور مشخص در اثر دیگر او، *بیگانه در خانه* است. نمایش *بیگانه در خانه* در سال ۱۳۹۸، در تئاتر مستقل تهران اجرا شد.

۲۵. در نمایش‌نامه دو بار به آغوش گرفتن ماریا توسط جیم اشاره شده است. در پردهٔ اول صحنهٔ چهارم ماریا مست است و از جیم می‌خواهد او را در آغوش بگیرد. و در پردهٔ دوم، صحنهٔ دوم جیم ماریا را از استخر بیرون آورده، به او تنفس دهان به دهان می‌دهد و او را بغل می‌کند.

۲۶. در اجرای اثر به کارگردانی مساوات از زبان ناشناس و ترجمهٔ آن به وسیلهٔ تایتل و دوبله استفاده شده است. در پاراگراف‌های بعد این مسئله تشریح می‌شود.

27. La Voix acousmatique

۲۸. از منظر لکان پدر دارای دو رو است: انحراف و قانون (ژیژک، ۱۳۹۸: ۵۸).

29. Edgar Allen Poe

۳۰. ناگفته نماند که تایتل به فرار از سانسور و توضیح آنچه بر روی صحنه امکان نمایش نداشته نیز کمک کرده است. مانند صحنه‌های در آغوش گرفتن، دیالوگ‌های جنسی و..

۳۱. Point de Capiton نقطهٔ فروبردن درفش یا سوزن که در آن روکش پنبه‌ای یا ابری به مبل و کاناپه و ... دوخته می‌شود. در نظریهٔ لکان این استعاره ناظر به گره‌ای است که عرصه‌های رویا، روانکاوی و ... به روایات شکل می‌بخشند (ژیژک، ۱۳۹۸: ۱۴۶).

32. Edward Hopper

کتابنامه

پاینده، حسین. (۱۳۸۱)، «بیگانه آشنا: روانکاوی در نقد ادبی». کتاب *ماه ادبیات و فلسفه*، ۵۹.

پینتر، هارولد. (۱۳۹۰)، *بازگشت به خانه، فتاح محمدی*. تهران: هزارهٔ سوم.

جانستون، ایدرین. (۱۳۹۶)، *ژاک لکان، هیمن برین*. تهران: ققنوس.

ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۵)، *از نشانگان خود لذت ببرید*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزارهٔ سوم.

_____ (۱۳۹۷)، *هنر امر عالی مبتذل*، ترجمهٔ مازیار اسلامی، تهران: نشر نی.

_____ (۱۳۹۸)، *کژ نگریستن*، ترجمهٔ مازیار اسلامی و صالح نجفی، تهران: نشر نی.

ژیژک، اسلاوی و دیگران. (۱۳۹۸)، *آنچه همیشه می‌خواستید از لکان بدانید اما می‌ترسیدید از هیچکاک بپرسید*، مهدی پارسا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]

[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]

و دیگران، تهران: گام نو.
شکسپیر، ویلیام. (۱۳۹۷)، *هملت*، م. الف. به آذین، تهران: دات.
فروید، زیگموند. (۱۳۸۲)، *ماتم و مالیخولیا*، مراد فرهادپور، ارغنون، ۲۱.
_____ (۱۳۹۷)، *توتم و تابو*. ترجمهٔ محمدعلی خنجی، تهران: نگاه.
فوکو، میشل. (۱۳۹۷)، *این یک چپق نیست*. ترجمهٔ مانی حقیقی، تهران: نشر مرکز.
فینک، بروس. (۱۳۹۷)، *سوژهٔ لاکانی بین زبان و ژوئیسانس*، محمدعلی جعفری، تهران: ققنوس.
کوپال، عطاالله و علی‌نیا، اکرم. (۱۳۹۳)، بررسی عقاید ژاک لاکان در نمایش‌نامهٔ «از پشت شیشه‌ها» اثر اکبر رادی، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، ۱۹.
لاکان، ژاک. (۱۳۷۹)، *سمیناری در باب نامهٔ ربوده شده*، فرزان سجودی، بیدار اردیبهشت.
مساوات، سیدمحمد. (۱۳۹۸)، *این یک پیپ نیست*، تهران: این/ جا: میان شهر.
_____ (۱۳۹۸)، *خانه وا ده*، تهران: اینجا: میان شهر.
موللی، کرامت. (۱۳۹۱)، *مبانی روانکاوی فروید- لکان*. تهران: نشر نی.
_____ (۱۳۹۸)، *مقدماتی بر روانکاوی لکان*، تهران: دانژه.
هومر، شون. (۱۳۹۸)، *ژاک لاکان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری و سیدمحمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.

منابع دیداری

مساوات، سید محمد (نویسنده و کارگردان)، (۱۳۹۶). *این یک پیپ نیست (تئاتر)*، تئاتر مستقل تهران.
_____ (نویسنده و کارگردان)، (۱۳۹۸). *بیگانه در خانه (تئاتر)*، تئاتر مستقل تهران.

منابع پایان‌نامه‌ها

ابراهیم‌زاده، حمزه، «بررسی نمایش‌نامه‌های دههٔ ۱۳۸۰ با اتکا به مفاهیم و نظریات ژاک لکان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، ۱۳۹۰.
دهقان پارچینی، شاهین، «نقد لاکانی پدر استریندبرگ و ملودی شهر بارانی: یک بررسی تطبیقی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، ۱۳۹۱.
قائمی، سپیده، «بررسی جنسیت و ساختار جنسی در ادبیات نمایشی دههٔ هشتاد بر اساس رهیافت ژاک لکان»، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، ۱۳۹۲.
Chion, Michel (1984), *le quatrieme*, paris, in cohiers du cinema.
Chion, Michel (1982), *la voix au cinema*, paris, cahiers du cinema.
Chion, Michel (1988), *Revolution douce*, in La toile trouee, Paris, Ceheier du cinema.
Lacan, Jacques (1992), *Ecrits: a Selection*, Alen Sheridan, New York: Norton.
Lacan, Jacques (2006), *Ectits: The First Complete Edition in English*, Bruce Fink, New York, Norman and Company.
Mulvey, Laura (1999), Visual Pleasure and Narrative Cinema in Film Theory and Criticism: Introductory Reading, eds. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York, Oxford UP.

منابع اینترنتی

اتحاد، علی (۱۳۹۶/۹/۸) «آیا این یک پیپ است»،
www.khabaronline.ir/news/732128 : 10/ 6/ 1399
زیورعالم، احسان (۱۳۹۶/۹/۵)، «تصویر آویزان اینگرید برگمن»،
www.tasnimnews.com/fa/
.news/1396/09/05/1583506: 14/9/ 99
سرگلزایی، محمدرضا (۱۳۹۶ /۸/۱۷)، حضور و غیاب آگاهی،
www.magiran.com/article/3659490 :14/9/1399
شیرخدایی، اردشیر (۱۳۹۶ /۷/۲۹)«مفاهیم فلسفی یک نقاشی بر روی صحنه»، www.theater.ir/fa//100573
قاسمی منفرد، علی (۹۹/۲/۲۹)، «مدیوم و مرزهایش»،
www.chistiha.com: 14/9/1399
کامگاری، ناصح (۱۳۹۶/۸/۶)، «پدیده‌ای در تئاتر: یادداشتی به بهانهٔ نشانه‌شناسی نمایش این یک پیپ نیست»،
www.honaronline.ir/3/108702 : 10/6/ 1399

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-14]
[DOI: 10.52547/kimiahonar.10.41.35]